*Di suo' maniera e di suo' aria*

UNArte

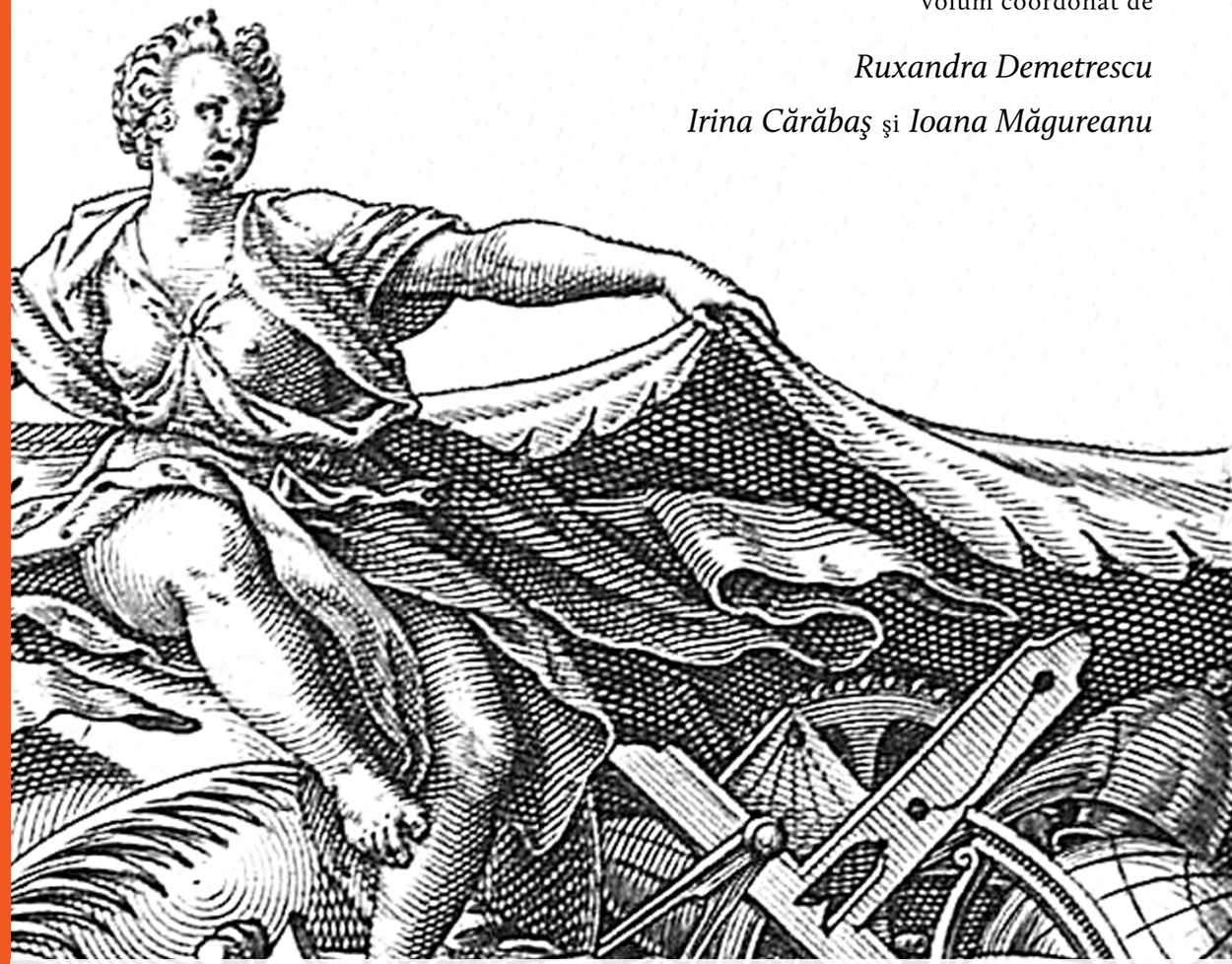
# *Di suo' maniera e di suo' aria*

## Studii în onoarea Ancăi Oroveanu

Volum coordonat de

*Ruxandra Demetrescu*

*Irina Cărăbaş* şi *Ioana Măgureanu*



UNArte

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**Omagiu. Oroveanu, Anca**
***Di suo' maniera e di suo' aria: studii în onoarea Ancăi Oroveanu*** /
ed.: Ruxandra Demetrescu, Irina Cărăbaș, Ioana Măgureanu
București : Editura UNARTE, 2012

ISBN 978-606-8296-70-8

I. Demetrescu, Ruxandra (ed.)
II. Cărăbaș, Irina (ed.)
III. Măgureanu, Ioana (ed.)

7

Layout: Adrian Medeleanu
Corectura textului: Daria Ghiu

Ilustrația copertei: Personificarea lumii cu însemnele cunoașterii umane, detaliu din ilustrația XXX din *Proscenium vitae humanae* de Johann Theodor de Bry, Frankfurt, 1627

*Toate drepturile asupra textelor publicate aparțin autorilor. Nicio parte nu poate fi reprodusă prin mijloace mecanice sau electronice fără acordul lor scris.*

# *Di suo' maniera e di suo' aria*

## Studii în onoarea Ancăi Oroveanu

Volum coordonat de

*Ruxandra Demetrescu*

*Irina Cărăbaş şi Ioana Măgureanu*

Editura UNArte,
Bucureşti, 2012

# Cuprins

Cuvânt înainte 8
*Ruxandra Demetrescu*

*Di suo' maniera e di suo' aria...* 10
*Ioana Măgureanu*, *Irina Cărăbaş*

Prezentarea autorilor 15

**I. Cărți, *imprese*, imagini**

În pragul sanctuarului. Iconografia spaţiului de trecere spre absida altarului în ansambluri medievale moldoveneşti 22
*Vlad Bedros*

Who Inspired Book Four of Raffaello Borghini's *Il Riposo*? 38
*Laura Popoviciu*

Annibale Carracci şi limbajul universal al picturii 58
*Ioana Măgureanu*

*VIS AMORIS.* Ipostaze ale Iubirii în gravura cărţilor de embleme 72
*Elena Paşcalău*

Artă, comerț și inovație în pictura olandeză din secolul al XVII-lea 84
*Diana Ursan*

Peisaj cu ruine. Artificiu şi natură în Franţa veacului al XVIII-lea 100
*Cosmin Ungureanu*

**II. Arta românească printre însemnări şi citate**

George Matei Cantacuzino şi modernismul mediteranean 118
*Ada Hajdu*

Ultimul Salon sau prima expoziţie invizibilă 130
a realismului socialist
*Irina Cărăbaş*

Geta Brătescu: Călătorul 144
*Magda Radu*

Mişcarea artistică timişoreană şi redefinirea canonului artistic 166
în perioada de liberalizare politică
*Magda Predescu*

*Citatul este o formă a amânării de sine.* Conceptul de postmodernism 182
în cercul criticilor de la *Arta*
*Veda Popovici*

Dear □, 202
*Adriana Oprea*

Din *Însemnările unui custode* 212
*Daria Ghiu*

# Peisaj cu ruine

## Artificiu și natură în Franța veacului al XVIII-lea*

*Cosmin Ungureanu*

**fig. 1** Hubert Robert,
„Templul filozofiei", Ermenonville

**fig. 2** Hubert Robert,
„Templul filozofiei", Ermenonville

*Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt.*
Denis Diderot, *Salon de 1767*

În luna mai 1778 Jean-Jacques Rousseau se retrăgea, la invitația marchizului René Louis de Gérardin, admirator al teoriilor sale revoluționare[1], pe domeniul acestuia de la Ermenonville, unde avea să-și petreacă ultimele săptămâni din viață. Partizan al conceptului de *landscape park*, relativ nou, el însuși autor al unui tratat publicat cu un an înainte sub titlul *De la composition des paysages*, marchizul de Gérardin îl convocase deja pe Hubert Robert – pictor, scenograf, numit nu peste mult timp în funcția de *dessinateur des jardins du Roi*[2] – spre a-i amenaja un parc pitoresc după moda britanică. Între feluritele piese (*fabriques de jardin*) concepute de artistul francez – un obelisc, un *tempietto*, grote, cascade, o „colibă primitivă" etc. – două merită o mai atentă considerare: „Templul filozofiei" (fig. 1, 2) și „Insula plopilor" (fig. 3, 4)[3].

Primul dintre acestea este o structură circulară ruinată, ridicată din blocuri de piatră sumar fățuite și înconjurată de șase coloane intacte și una fragmentară. Fiecare dintre coloanele întregi poartă numele câte unui filozof însemnat, laolaltă cu câte o formulă definitorie (Newton – *lucem*, Descartes – *nil in rebus inane*, Voltaire – *ridiculum*, Rousseau – *naturam*, William Penn – *humanitatem* și Montesquieu – *justitiam*), în vreme ce pe restul celei de-a șaptea, anonimă, stă scris *Quis hoc perficiet?* („Cine o va completa?")[4]. La moartea lui Jean-Jacques Rousseau, proiectul cenotafului ce urma să-i păstreze vie memoria pe domeniul marchizului îi este încredințat aceluiași artist, care instalează, pe o insulă din apropiere, un sarcofag antichizant împrejmuit de arbori. După căderea Vechiului Regim, osemintele filozofului, purtate într-o procesiune solemnă, au fost mutate în Pantheonul proiectat de Germain Soufflot la Paris, fără ca vidarea mormântului – o altă formă de „ruinare" – să stăvilească pelerinajul la „Insula Plopilor".

**fig. 3** Hubert Robert, „Insula Plopilor", Ermenonville

Ansamblul de la Ermenonville este un excelent teritoriu pentru examinarea relațiilor complexe dintre fragment și ansamblu, natură și artificiu, temporalitate și spațialitate, sau dintre completitudine (clasică) și starea fragmentară. Totodată, el face manifestă deja aproape de încheierea secolului și la capătul unei lente metamorfoze, o nouă sensibilitate ale cărei forme originale sunt catalizate de/prin ruină[5]. Înfiripată treptat, de-a lungul veacului al XVIII-lea, noua formă de receptivitate are ca vector principal reorientarea temporală dinspre trecut către viitor. Astfel, reveriei nostalgice întreținută, în secolele XIV-XVII, de imaginea delabrată a câte unui sit arheologic sau monument, i se substituie gradual proiecția recuperatoare. Pe de altă parte, *fabricarea* unei ruine este în sine un fapt plurivalent, în primul rând datorită punerii între paranteze a

**fig. 4** Hubert Robert, „Insula Plopilor", Ermenonville

istoriei obiectului arhitectonic. Oricare i-ar fi fost traseul parcurs – fie uzura timpului, fie impactul distructiv – ruina nu poate fi separată de experiența bulversantă, de golul dens, istoricizat, a cărui carcasă este[6]. Alături de durata istorică imprimată în materialitatea ei, relația dialectică între dislocare, pierdere, păstrare și recuperare este definitorie pentru statutul (și natura) ruinei. Dacă reconstituirea ruinei, fie și de o manieră fantezistă, reprezintă finalmente un efort cognitiv îndreptat către recuperarea golului istoric, construirea *ab initio* a unei concrețiuni scenografic–vestigiale, privată de posibilitatea de a-i fabrica totodată și destinul, echivalează cu o dublă vidare – a formei și a semnificației deopotrivă.

La Ermenonville, această problematică este pusă în relație cu filozofia și moartea, cu fragilitatea sistemului (templul ruinat) și cu evacuarea conținutului (integralitatea fictivă a ruinei, dar și mormântul pustiu al lui Jean-Jacques Rousseau). Cele două entități monumentale își completează reciproc sfera semantică, în aceeași măsură în care se oglindesc și se prelungesc una în cealaltă. Astfel, sarcofagul golit din „Insula Plopilor", în ciuda integrității sale fizice (*all'antica*), nu este esențialmente diferit de templul ruinat al filozofiei („moderne"), în vreme ce șirul circular de plopi devine replica vegetală a colonadei de piatră[7], afirmând vitalitatea arborescentă în contrast cu degradarea arhitectonică.

Aici, disputa eternă dintre natură și arhitectură este rezolvată, aparent, în favoarea celei dintâi; șirul de arbori străjuind un sarcofag gol actualizează simbolic teza „înapoi la natură", abreviind gândirea lui Jean-Jacques Rousseau mai elocvent decât coloana unei ruine. „Templul Filozofiei" – inspirată metaforă pentru arhitecturalitatea gândului, pentru ideea de sistem – expune, la rândul său, o problematică paradoxală: eșecul filozofiei și, în același timp, latența desăvârșirii ei (*Quis hoc perficiet?*). Ceea ce, în fond, pare a fi tematizat este tocmai disoluția teoriei clasice – provocată de sextetul filozofilor moderni – și triumful subiectivității[8].

Definiția pe care veacul luminilor o dă ruinei cuprinde mai multe niveluri semantice. Astfel, potrivit articolului „ruine" din *Encyclopédie*, primul înțeles are o valoare abstract-morală, implicând decadența, viciul, crima sau tragedia și referindu-se, în genere, la „natura umană"[9]. În această accepțiune, trebuie să remarcăm, termenul „ruină" devine pandantul substantivului „catastrofă" al cărui sens – în limba franceză – se limitează preponderent la destinul uman individual până după 1750, când începe treptat să desemneze bulversarea, calamitatea – colectivă – deopotrivă în sens fizic și abstract[10].

Cel de-al doilea sens al termenului „ruină", în schimb, privește în mod nemijlocit arhitectura: „materiale amestecate ale clădirilor însemnate, decăzute de-a lungul timpului"[11]. După această enunțare lapidară, autorul – filozoful Louis de Jaucourt, responsabil, alături de contele De Buffon,

de secțiunea științifică a vastei antreprize enciclopedice – furnizează o serie de exemple faimoase, atestate istoric sau imposibil de verificat, precum turnul Babel, un palat al lui Ahasveros din Persia sau ruinele de la Palmyra[12]. Remarcăm în treacăt, din această înșiruire, predilecția autorului pentru spațiul oriental, de vreme ce nici o ruină „clasică" (Coloseumul, Parthenonul etc.) nu se regăsește printre exemple. Această opțiune – evident, în primul rând personală – dă seama, în același timp, de o anumită mutație survenită de-a lungul deceniilor premergătoare anului 1765, care a dus la extinderea imaginarului vestigial în afara spațiului european.

În sfârșit, cea de-a treia semnificație a substantivului „ruină" nu (mai) vizează concretețea fizică a fragmentului delabrat ci, dimpotrivă, ipostazierea lui vizuală: „reprezentarea edificiilor aproape în întregime ruinate. [...] Numim *ruină* tabloul însuși care reprezintă aceste ruine"[13]. Din cel puțin două rațiuni, însemnătatea acestui enunț nu poate fi trecută cu vederea. Mai întâi, pentru că imaginea și obiectul ei sunt numite la fel; altfel spus, simpla redare vizuală este suficientă pentru instituirea unui regim de existență (adevărată sau inventată, ruina *este* întrucât este pictată)[14]. Al doilea temei privește însăși menționarea picturii de ruine în sine, care confirmă încheierea, în cea de-a șaptea decadă a veacului luminilor, a îndelungatului proces de transformare a ruinei în obiect estetic[15].

Această succintă trecere în revistă a semnificațiilor ruinei în perioada care ne interesează cu precădere (1750-1780) fixează un punct de vedere din care putem scruta evoluția imaginii și receptării ruinei de-a lungul modernității timpurii.

Atunci când începe să fie valorizată, în zorii Renașterii, ruina fixează o anumită stilistică a reflexiei, valabilă până târziu: ea este percepută în mod fundamental ca *vestigiu*, ca mărturie de neprețuit rămasă în urma unei catastrofe survenite la sfârșitul antichității care, de altfel, ar fi deschis îndelungatul Ev Mediu. Este inaugurată, astfel, marea temă a cunoașterii recuperate, prin intermediul ruinei (*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*), din „filele" unei antichități ipostaziate geografic (Roma), iar această dimensiune didactică, concentrată în metafora „cărții", se va menține cel puțin până spre sfârșitul veacului al XVIII-lea. În 1796, spre exemplu, Quatremère de Quincy încă putea să exclame: „Ce este antichitatea Romei, dacă nu o carte măreață ale cărei pagini au fost distruse sau rupte de timp, lăsată cercetării moderne spre a fi completată?"[16].

Prin urmare, înainte de a căpăta o dimensiune estetică, receptarea ruinelor este un fapt esențialmente etic, iar imaginea unui sit arheologic suscită reflexia privitoare la cădere și supraviețuire, pedeapsă divină sau resurecție, în interiorul unei problematici mai ample și acute în epocă: raportul cu trecutul (antic), responsabilitatea și libertatea umană, relațiile dintre istorie și natură etc.[17]. Pe de altă parte, „scurtcircuitarea urbană" – (re)amintirea Romei antice – nu explică,

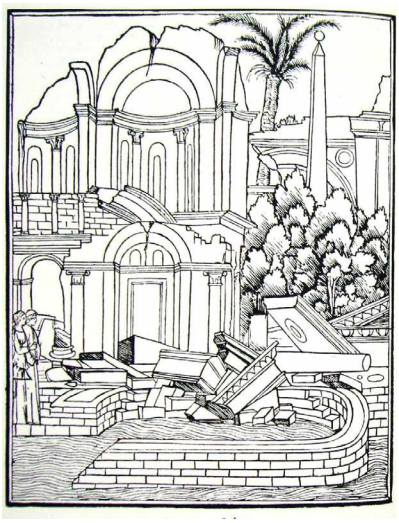


**fig. 5** Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneția, Aldus Manutius, 1499

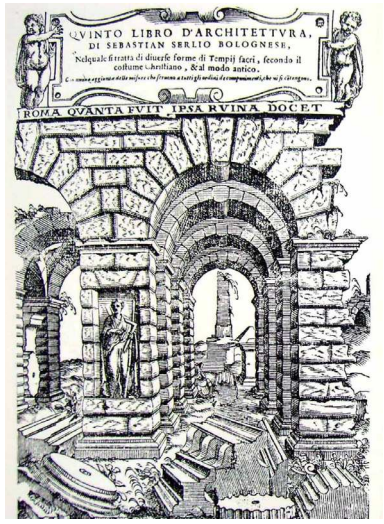



**fig. 6** Sebastiano Serlio, *Quinto libro d'architettura*, 1547, frontispiciu

ea singură, includerea vestigiilor într-un proces recuperator; tot în Renaștere se înfiripă cele două modalități principale de raportare la tema ruinei, a căror concurență va deveni vizibilă mai ales în veacul al XVIII-lea: *curiozitatea arheologică* (cercetarea științifică) și *reveria* (reconfigurarea poetică)[18]. Din punct de vedere iconografic, ambele tipare sunt reprezentate cam în aceeași vreme, la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor: primul dintre ele într-o carte definitorie pentru cultura și estetica Renașterii, *Hypnerotomachia Poliphili*, care tematizează – în fundalul desfășurării narative – venerația pentru ruine și iubirea pentru antichitate[19] (fig. 5), iar cel de-al doilea pe frontispiciul primului text din istoria teoriei arhitecturii dedicat antichității – Sebastiano Serlio, *Quinto libro d'architettura*, 1547 (fig. 6).

De-a lungul modernității timpurii, imaginea Romei ca „sit ruinat" exercită și întreține fascinația în pictură, în literatură, dar și în rândul umaniștilor și al anticarilor. Pe de o parte, secolele XVI-XVII asistă la transformarea orașului într-un veritabil atelier în aer liber – care anunță tema luministă a „muzeului în aer liber" – acomodând un considerabil aflux de artiști (mai ales) nordici. Efortul conjugat al acestora produce un uriaș corpus de imagini ce înregistrează atât atracțiile vestigiale cât și transformările urbane succesive, instituind deja tema juxtapunerii comparative (în unitate) dintre Roma antică și cea modernă. Pe de altă parte, literatura vremii – mai ales cea franceză, prin reprezentanții Pleiadei, dar și prin reflecțiile lui Michel de Montaigne – inaugurează tradiția „poeziei ruinelor" care exaltă Roma în dimensiunea ei memorial-fragmentară, introducând, pe un ton în general pesimist, imaginea ruinei-cenotaf[20]. În această optică, ruina nu este atât un obiect în sine, cu realitatea (și vitalitatea) lui proprie, cât mai curând o imagine catalizatoare, aproape

abstractă, mediatoare între observatorul umanist și cultul aproape mitic al antichității.

Secolul al XVII-lea temperează această viziune eroică, virând pe alocuri către burlesc, în contrast cu proliferarea imaginarului arhitectural în pictură, în special în cea practicată de artiștii francezi rezidenți la Roma – Nicolas Poussin, Gaspard Dughet și Claude Lorrain. Această etapă este, de altfel, determinantă atât pentru evoluția iconografiei ruinei după 1700, cât și pentru fabricarea imaginii despre Italia – ca teritoriu arcadian – în interiorul practicilor culturale ale fenomenului cunoscut ca *The Grand Tour*.

Chestionarea și valorificarea imaginii/metaforei ruinei după 1700, și mai ales în intervalul 1750-1800, se petrece la o scară fără precedent. Deosebirea majoră în raport cu secolele trecute este nu doar una cantitativă, ci în primul rând una calitativă, *corpus*-ul uriaș de texte și imagini produse în această epocă reflectând o seamă de mutații survenite în mai multe domenii în același timp.

În pictură, spre exemplu, „peisajul cu ruine" se fixează definitiv ca gen autonom în anii 1710-1750, în special prin contribuția pictorului italian Giovanni Paolo Panini, al cărui atelier roman funcționează ca o veritabilă placă turnantă în construirea și distribuirea, mai ales în spațiul francez, a unei iconografii specifice.

Pe de altă parte, această situație devine posibilă prin instituirea anumitor practici culturale (în siajul „marelui turneu"), încă într-un stadiu incipient în secolul anterior, care transformă Roma într-un teritoriu al circuitului și schimbului, punându-i în evidență monumentele antice. Evoluția reprezentării ruinei în pictură depinde într-o foarte mare măsură de repertorierea și studierea acestor vestigii, activitate amplă și laborioasă ce mobilizează o numeroasă societate internațională de anticari, *connaisseurs* și amatori și al cărei rezultat, la mijlocul veacului, este o serie semnificativă de lucrări științifice și de popularizare ale căror ilustrații participă, la rândul lor, la constituirea imaginarului vestigial. Unul dintre efectele acestor transformări este chiar integrarea, în articolul din Enciclopedie, a celui de-al treilea sens al definiției termenului „ruină".

În ultimele decade ale veacului al XVIII-lea, cu deosebire în spațiul francez, motivul ruinei suscită în literatură o problematică amplă, eliberată în bună măsură de referința constrângătoare la antichitate și care variază de la analiza „plăcerii ruinei" (Bernardin de Saint-Pierre) până la meditația asupra „succesiunii imperiilor" la scara istoriei universale (Constantin-François de Volney)[21]. În sfârșit, tot în spațiul literelor, este elaborată, prin textele critice ale lui Diderot, și prima poetică a ruinei, construită pe o estetică a emoției și a plonjeului existențial, precum și pe meditația morală asupra „trecerii", evanescenței și resurecției[22].

Această amplă reevaluare a ruinei, în răstimpul a doar câteva decenii, este posibilă printr-un complex de împrejurări. Spre exemplu, definitorie este convingerea, larg răspândită, că Natura

întreagă (ca „sistem al lumii") poate fi cunoscută, repertoriată și clasificată, un tip de conștiință care alimentează atât spiritul enciclopedic al vremii, cât și o anumită tendință analitică regăsită, spre exemplu, în critica kantiană, prin căutarea lucrului în sine, a nucleului ascuns al unei lumi fenomenale[23]. Dacă această structură cognitivă poate explica, cel puțin în parte, evoluția arheologiei și chiar logica internă a alcătuirii repertoriilor de antichități, ceea ce modifică substanțial receptarea ruinei este o nouă perspectivă asupra *totalității formei*, care conduce la formarea unei veritabile dialectici a dezintegrării și, finalmente, la ceea ce s-ar putea numi „fragmentul modern"[24].

În fapt, pentru a relua o expresie consacrată, fragmentul nu este altceva decât o „metaforă a modernității", inaugurând – și marcând astfel – o epocă instituită printr-o violentă dezmembrare și demantelare a celei/celor precedente. În planul culturii, sfârșitul secolului al XVIII-lea stă sub imperiul anxietății în raport cu trecutul eroic, al crizei provocate tocmai de anvergura lui patrimonială. Una dintre manifestările acestei crize, evident conotată politic, este tocmai distrugerea artefactelor simbolice[25]. Această epocă de ruptură (1780-1800), reflectată într-un imaginar al catastrofei și ruinării[26], devine, în același timp, un loc al regenerării: pe aceste *disjecta membra* ale trecutului urmează a fi (re)clădită modernitatea.

Dislocarea violentă a (unității) trecutului la granița dintre secolele XVIII-XIX este, în fapt, expresia accelerată a unei fragmentări mai lente care începe cel puțin din secolul al XVII-lea. Este vorba, la o scară mult mai vastă, de segmentarea concepției despre lume, de segregarea epistemologică (o *mathesis universalis* destrămată în domenii științifice din ce în ce mai autonome), precum și de o individualizare a culturii (reprezentată de conceptul de „monadă")[27]. În secolul al XVII-lea, această dezintegrare era încă mascată într-o aparentă unitate precum, de pildă, cea a spațiului arhitecturii baroce, care înglobează și articulează o evidentă pulverizare a formei; de asemenea, reprezentarea

**fig. 7** Giovanni Battista Piranesi, „Scenographia Campi Martii", planșa a II-a, *Il Campo Marzio dell'Antica Roma*, 1762

fragmentelor arhitecturale stătea încă sub semnul unei coeziuni poetice. După 1700, unitatea dispare gradual iar individualizarea formei se accentuează – ca, de pildă, în cadrul stilisticii *rocaille* – așa cum fragmentul începe să fie eliberat treptat de contextul generator/integrator. Tocmai această erodare a referinței la context este tematizată, în imaginarul epocii, de unele gravuri ale lui Giovanni Battista Piranesi, reprezentând câmpuri discontinui de elemente aglutinate aparent fără o logică obiectivă (fig. 7).

O altă cale de a înțelege dialectica dezintegrării și constituirea „fragmentului modern" presupune recursul la ideile estetice ale epocii, mai precis la teoretizarea sublimului. O vreme destul de îndelungată după 1700, cel puțin până la publicarea cărții lui Charles Batteux, cultura europeană este încă dominată de o estetică a integralității, a idealizării formei brute, naturale (*la belle nature*) și a receptării strict intelectuale a actului artistic. Rezistența acestei viziuni integratoare este cel mai lămuritor demonstrată de Johann Winckelmann care, în mod paradoxal, configurează o estetică a completitudinii pornind de la studierea unor fragmente; în fapt, ceea ce face el este să intuiască, în fragment, unitatea originară[28].

Dacă la acea vreme teza autonomiei fragmentului nu era încă pe deplin asimilată, începuseră în schimb să circule ideile despre „frumos și sublim" ale lui Edmund Burke[29], care puneau în discuție un alt mecanism al receptării, bazat nu pe intelect ci pe afectivitate. Mai mult decât atât, atunci când vorbește despre sursa propriu-zisă a sublimului și frumosului, la începutul părții a patra a eseului său, Burke schițează mecanismul unei sensibilități estetice al cărui model pare să fie teoria lui Isaac Newton despre proprietatea atracției corpurilor:

> Așadar, când vorbesc despre sursă, și despre o sursă propriu-zisă, mă refer doar la anumite impresii asupra spiritului care generează anumite reacții în trupul nostru, sau la anumite însușiri ale corpurilor care produc o reacție în spiritul omului. Ca și cum atunci când ar trebui să explic mișcarea unui corp care cade pe pământ, aș spune că a fost pricinuită de gravitație și m-aș strădui să arăt în ce mod a funcționat această forță[30].

Explicarea producerii emoției prin acest model mecanic subîntinde reprezentarea sublimului ca mod de a acționa al naturii, în tensiunea unor forțe implacabile menită, în cele din urmă, să conducă către haos și dezintegrare. Din această perspectivă, sublimul își găsește echivalentul în estetica ruinei care, desprinsă de contextul originar, capătă o nouă unitate: cea dintre opera umană și procesualitatea naturii[31].

În veacul al XVIII-lea, așadar, la capătul acestui vast și complex proces de fragmentare a

cunoașterii și a concepției despre lume în general, precum și în contextul contestării esteticii clasice și al anxietății în raport cu trecutul eroic, fragmentul arhitectural este instituit ca *unitate autonomă*. În această optică deja modernă, el devine o formă liberă de orice determinații, susceptibilă de a fi inserată în varii contexte sau, dimpotrivă, *de a-și genera propriul context*.

Stadiul-limită al acestei autodeterminări este conceperea decavării ca desăvârșire a unui edificiu întreg (modern?). Într-unul din textele sale critice din a doua jumătate a anilor '60, Diderot face o curioasă afirmație, aproape normativă pentru estetica fragmentării în veacul al XVIII-lea: „trebuie să ruinezi un palat pentru a-l face un obiect interesant"[32]. Cu alte cuvinte, spre deosebire de virtualitatea ruinării sale, starea de completitudine devine redundantă, lipsită de orice capacitate de a suscita emoție sau de a evoca o realitate anume.

În receptarea ruinei, drumul către acest stadiu sau, mai bine spus, tranziția de la „emblematic" la „expresiv"[33] trece, de-a lungul secolului al XVIII-lea, printr-un amplu fenomen cultural care circumscrie investigația arheologică, constituirea unui imaginar al ruinei, reinterpretarea ei estetică și, în cele din urmă, inserarea ei în peisaj ca „formă naturală".

Un text scris de Denis Diderot cu prilejul Salonului din 1767, în legătură cu un tablou pictat de Hubert Robert (*Grande Galerie éclairée du fond*), conține o curioasă reflecție: „Doar obscuritatea, măreția edificiului, grandoarea construcției, întinderea, acalmia, reverberația surdă a spațiului m-ar fi înfiorat. Nu m-aș fi putut stăpâni să rătăcesc visător sub această boltă, să mă așez între aceste coloane, să intru în tabloul dumneavoastră"[34]. După toate aparențele, impulsul de a păși într-un metaforic „dincolo" al picturii este stârnit de o anumită configurație a peisajului, precum și a concrețiunilor sale arhitecturale. Pe scurt, filozoful este la un pas de a se abandona într-o scenografie pitoresc-monumentală, printre ruine. Mai mult chiar, Diderot consideră că în centrul acestui tip de retorică picturală stă întocmai capacitatea de a „atrage"/„împinge" spectatorul în tablou, ca modalitate optimă de acces la „esența poetică" a picturii de ruine[35].

Cei doi poli ai acestei experiențe estetice sunt – pentru a relua termenii lui Michael Fried – absorbția și teatralitatea. Pătrunderea fictivă în câmpul imaginii – mai curând un artificiu literar – poate fi interpretată drept o tentativă de a evalua pictura printr-o senzorialitate reîntregită, în care cunoașterea vizuală este consolidată de prezență, mobilitate, parcurs etc. Teatralitatea, în schimb, pare să aibă o pondere mai mare în raționamentul filozofului, dând seama nu doar de asumarea condiției de „actor" în tabloul care face obiectul evaluării critice, dar și, implicit, de caracterul scenografic al realității figurate[36]. În această privință, situl arheologic pare să dețină un statut privilegiat, conferit în mod direct de potențialul spectacular al fragmentelor arhitectonice. Este semnificativ, de pildă, faptul că o antrepriză editorială precum cea a lui Julien David Le Roy (*Les*

*ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758) acordă spectatorului (autorul însuși) simultan rolul de „regizor" și „actor" în parcurgerea și receptarea sitului arheologic[37], strategie reflectată deopotrivă în text și în ilustrația grafică, la fel cum sugestivă este și analogia dintre receptarea unui edificiu și desfășurarea unei piese de teatru pe care o regăsim, două decade mai târziu, într-un text despre arhitectură[38].

În textul lui Diderot însă, mai interesantă decât această teatralitate de primă instanță este considerarea imaginii ca scenă pentru un grandios *Theatrum mundi* ce se desfășoară ineluctabil:

> Ideile pe care ruinele mi le suscită sunt mari. Toate dispar, toate pier, toate trec. Doar lumea rămâne. Doar timpul durează. Ce veche e această lume! Pășesc între două eternități. [...] Ce este existența mea efemeră în comparație cu cea a acestei stânci [...] cu aceste mase suspendate deasupra mea, care se clatină? Văd marmura mormintelor preschimbată în praf; [...] Un torent târăște națiunile, unele peste altele, în fundul aceluiași abis; eu, doar eu, îmi închipui că mă opresc pe margine și despic acest șuvoi ce curge din toate părțile![39]

Această meditație exaltată, de indiscutabilă forță expresivă, asociază realități și idei ultime – precum prezentul și timpul istoric, locul particular și spațiul universal – într-o viziune ce prefigurează deja estetica romantică. Într-un atare discurs apocaliptic, fascinația pe care ruinele o suscită, și pentru care Diderot configurează o veritabilă poetică, este explicabilă – dincolo de contextul imediat – în primul rând prin *implicațiile fragmentării* ansamblului arhitectural (tectonică și spațialitate deopotrivă): estomparea limitelor dintre interior și exterior sau dintre artificial și natural, cuplarea dialectică între geneza și extincția unui edificiu, între destinul individual și cel colectiv etc.[40].

Într-o formă sau alta, galeria-tunel în diverse stadii ale ruinării apare frecvent în pictura lui Hubert Robert. Uneori luminată dramatic, punând în scenă un spectaculos efect de profunzime, ea are meritul – potrivit lui Diderot – de a oferi „puncte de vedere", de a plasa spectatorul, altfel spus, într-o situație potrivită pentru „incursiunea în tablou". Același efect de retragere accelerată către linia orizontului sau de conturare a golului unui tunel se regăsește câteodată în peisajele propriu-zise ale pictorului francez, înfățișând parcuri, alei sau peluze, cu sau fără ruine[41].

Două realități conlucrează în compunerea acestei categorii de imagini: pe de o parte, modelul lor direct pare a fi parcul *à la française*, cu galerii lungi și vegetație excesiv geometrizată, denunțat de Jean-Marie Morel ca replică prea fidelă a arhitecturii civile; pe de altă parte, este sesizabilă aici și metafora „arhitecturii vegetale", destul de răspândită la acea vreme, ca temei al teoretizării originii

silvestre a modului constructiv (și al aparatului ornamental) clasic sau gotic[42].

Aceste exemple aduc în discuție, în contextul secolului al XVIII-lea, relația ambivalentă dintre genul pictural al peisajului și amenajarea teritoriului, în măsura în care pictura depășește statutul de simplă imitație a naturii, participând în mod activ la evoluția arhitecturii peisagere. În bună măsură, o atare situație este explicabilă și prin statutul acestei discipline: în 1776, un autor precum Jean-Marie Morel își afirmă, la capătul a două decenii de practică, încrederea că amenajarea grădinilor s-ar putea ridica la înălțimea artelor liberale[43]. Prin urmare, statutul inferior subînțeles, de „artă mecanică", putea fi ameliorat prin contactul cu artele-surori, anume cu pictura și poezia. În chip semnificativ, cam în aceeași perioadă, marchizul René Louis de Gérardin vorbea despre „peisajul poetic" – generat de natură sau, dimpotrivă, „reprodus" de om – precum și despre „situația pitorească" și „situația romantică", cea din urmă cumulând picturalitatea și poezia naturii[44].

Sintagma *Ut pictura hortus* trimite către o realitate istorică a cărei evoluție subîntinde avatarurile noțiunii de „pitoresc", preluată din vocabularul picturii la începutul secolului al XVIII-lea și adaptată la descrierea naturii în sens larg, inclusiv la definirea peisajului amenajat (*jardin pittoresque*)[45]. Spre exemplu, parcul britanic al secolului al XVIII-lea – ce deturnează, începând din anii 1760-70, geometria carteziană a grădinilor franceze proiectate de André Le Nôtre – era adeseori conceput ca o versiune *in situ* a peisajelor romane ale lui Claude Lorrain sau Gaspard Dughet[46]. Prin urmare, o semnificativă corespondență poate fi reperată între peisajul (cu ruine) pictat și cel amenajat, cu atât mai mult cu cât ambele domenii cunosc apogeul în Franța celei de-a doua jumătăți a anilor 1700, iar un artist precum *Robert des ruines* își verifică abilitățile de regizor al unei promenade metaforic-teatrale nu doar în pictură ci și ca *dessinateur des jardins*.

Departe de a fi o simplă supoziție, ancorarea unui domeniu în celălalt este sesizabilă în chiar discursul teoretic despre amenajarea grădinilor, referințele la pictură fiind relativ frecvente. Astfel, încă din 1755, înainte chiar ca moda grădinii pitorești să pătrundă în Franța, Marc-Antoine Laugier identifica anumite afinități între compoziția unui tablou și dispunerea tufișurilor pe o peluză[47]. Șaisprezece ani mai târziu, Horace Walpole compara activitatea novatoare a arhitectului William Kent – unul dintre partizanii conceptului de *landscape park* – cu cea a unui pictor, din penelul căruia se concretizau felurite construcții, pavilioane, temple etc.[48]. În aceeași perioadă, Jean-Marie Morel recomanda artiștilor să-și conceapă grădinile ca pe o suită de „tablouri"[49], în vreme ce altcineva, sedus de „vastul tablou" al grădinii, îndemna arhitecții să devină pictori[50]. În sfârșit, spre finalul veacului, originalul teoretician Camus de Mézières consideră grădina (*angloise*) un fel de depozit pictural din care pot fi delimitate tablouri la nesfârșit[51]. Astfel, fie și numai pe temeiul acestui rapid inventar de ocurențe, grădina pitorească se dovedește a fi o modalitate de a „înscena" natura, de a-și configura un aspect „natural" convingător, pornind însă de la pictură.

Pe lângă împrumuturile de vocabular artistic, precum și de sensul originar al termenului „pitoresc”[52] prin care grădina *à l'anglaise* era definită, mai există un element comun, anume termenul *fabrique*, prin care Diderot desemnează în mod constant concrețiunile arhitecturale din tablourile lui Hubert Robert.

În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, cel de-al șaselea tom al marii Enciclopedii franceze definește termenul *fabrique* atât în legătură cu arhitectura cât și cu pictura, secțiunea dedicată acesteia din urmă fiind cu mult mai cuprinzătoare. În fapt, sensul arhitectural al acestui cuvânt se restrânge mai curând la construcție decât la arhitectura propriu-zisă. În schimb, în vocabularul picturii, aria sa de semnificare este mult mai largă, incluzând orice alcătuire arhitectonică, de la colibă până la palat și ruină; altfel spus, tot ce nu intră în domeniul naturii dar contribuie la potențarea efectelor ei este, prin urmare, *fabrique*, iar autorul articolului recomandă tuturor pictorilor să introducă asemenea artificii în tablourile lor, mai cu seamă în cele cu subiect istoric[53]. În mod simptomatic, orice referință la grădină lipsește.

Cu sensul de „ornament” adăugat peisajului, cuvântul *fabrique* pare să fie, de altfel, relegat în zona imaginii; cel mult, își păstrează sensul primar, de „construcție”. Astfel, în *Encyclopédie méthodique*, el nu este inclus în secțiunea *Art naratoire et du jardinage* (1797), așa cum ar fi fost de așteptat, ci în cea privitoare la arhitectură, iar definiția lapidară dată de Quatremère de Quincy se rezumă la cele două sensuri deja cunoscute[54]. Ocolit de instrumentele de referință ale vremii, termenul *fabrique* este totuși explicat în literatura de specialitate.

În cunoscutul său tratat despre „arta compunerii peisajelor”, marchizul René de Gérardin dedică acestei noțiuni un capitol întreg – al XIII-lea – în care întocmește chiar un set de cinci principii de urmat în amenajarea peisajului cu astfel de *fabriques*. Dintre acestea, ultimul este cu deosebire semnificativ: „efectul pitoresc relativ la masă, la genul construcției și la obiectele din jur”[55] – care trebuie să fie urmat cu predilecție, pentru a conferi acestor construcții „farmecul prin care să poată seduce și fixa privirea”[56]. Din paginile lui Gérardin lipsește un catalog al acestor piese ornamentale, pe care îl regăsim, în schimb, în tratatul lui Jean-Marie Morel: temple, biserici gotice, pietre tombale, inscripții, monumente alegorice și emblematice[57].

În mod curios, ruina nu se regăsește printre ele decât eventual subînțeleasă în formularea *bâtimens d'imitation & de caprice*. O imagine mai clară desprindem însă tot din tratatul lui Gérardin:

> Mai există un fel de construcții (*fabriques*) pe care ești mai întâi tentat să le privești ca pe o bizarerie. Acestea sunt ruinele de felurite sortimente; dincolo însă de posibilitatea de a le aranja astfel încât să obții un fel de locuință sau un adăpost la fel de comod ca orice altă clădire, ele sunt folosite cu plăcere în

> peisaj întrucât ele se unesc cu acesta mai bine prin tonul culorii, varietatea formelor și verdeața cu care pot fi ornamentate [...] În plus, mai putem adăuga efectului pitoresc al acestor ruine, un aspect emblematic (*un air d'emblême*) care să întrețină în mod delectabil imaginația sau reamintirea[58].

În această cuplare dialectică între natură și ruină două regimuri ale realității sunt, prin urmare, articulate. O realitate ficțională (peisajul cu ruine pictat) este trecută în planul realității imediate (grădina pitorească) ca preambul și temei pentru proiecția altei realități ficționale. Deja simbolică, întrucât ea este un microcosm în care istoria și geografia sunt condensate[59], grădina „englezească" devine, în Franța ultimelor decade ale veacului al XVIII-lea, un veritabil spațiu al reflexivității.

Cele două modalități de anticipare a ruinei (pictată, respectiv construită) – pe lângă ispita investigației prospective și a meditației istorice – trădează dorința de a controla, la nivel conceptual, opera timpului, distrugerea, schimbarea[60]. Ca metaforă, ca imagine sau ca formă palpabilă, ruina poartă cu sine latența sfârșitului. Ea este însă, în același timp, tocmai prin suspensia dezintegrării – unei ruine nu i se poate identifica începutul ruinării, nici aproxima ceasul final – un teritoriu neutru care, de o manieră sau alta, poate răsturna *degenerarea* în *regenerare*.

Note:

* Acest text preia o parte din argumentația tezei mele de doctorat, intitulată *Natură și ruină. Geneză și regenerare în textele teoretice și imaginarul arhitectural al secolului al XVIII-lea*, coordonată de prof. univ. dr. arh. Ana-Maria Zahariade. Îi sunt recunoscător doamnei prof. univ. dr. Anca Oroveanu pentru lectura și observațiile făcute în calitate de referent.

**1.** Hans Dieter Schaal, *Ruinen. Reflexionen über Gewalt, Chaos und Vergänglichkeit*, Stuttgart, Édition Axel Menges, 2011, p. 44.

**2.** Philippe Junod, „Ruines anticipées. Ou l'histoire au futur antérieur", *Chemins de traverse. Essai sur l'histoire des arts*, Paris, Éditions Infolio, 2007, p. 375.

**3.** În legătură cu amenajarea grădinii de la Ermenonville, a se vedea Günter Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989, pp. 75-94; Juan Calatrava, „La idea del jardin en la Francia delas Lumières", *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 102-103; David L. Hays, „Figuring the Commonplace at Ermenonville", *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Martin Calder (ed.), Bern, Peter Lang, 2006, pp. 87-108.

**4.** Michel Makarius, *Ruins*, Paris, Flammarion, 2005, p. 126; Nina L. Dubin, *Futures and Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, pp. 24-27; H. D. Schaal, *Ruinen*, p. 11. Nu putem omite observația că, în mod paradoxal, epistema modernă se construiește prin ruinare.

**5.** Roland Mortier, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 106.

**6.** Sophie Lacroix, *Ruine*, Paris, Éditions de la Villete, 2008, p. 28.

**7.** *Mutatis mutandis*, „Insula Plopilor" pare a fi un fel de templu vegetal (un Stonehenge modern?), anume conceput pentru un „sacerdot al cultului naturii" precum Jean-Jacques Rousseau. H. D. Schaal, *Ruinen*, p. 46.

**8.** N. L. Dubin, *Futures and Ruins*, p. 27.

**9.** *RUINES, s. f. pl. (Gram.) décadence, chûte, destruction [...] La ruine de cet homme ; la ruine de ma fortune*. Vezi *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de Gens de Lettres*, Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert (ed.), Neuchâtel, S. Fauche & C^ie^, Tome XIV, 1765, p. 433.

**10.** Voltaire, spre exemplu, folosește termenul „catastrofă" și cu sensul de răsturnare politică. Pentru o analiză a implicațiilor acestui substantiv în secolul al XVIII-lea, vezi Michel O'Dea, „Le mot «catastrophe»", *L'invention de la catastrophe au XVIII^e siècle. Du châtiment divin au désastre naturel*, Anne-Marie Mercier-Faivre & Chantal Thomas (eds.), Genève, Libraire Droz, 2008, pp, 35-44.

**11.** *RUINES, s. f. pl. (Archit.) ce sont des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris par succession de tems*. Vezi *Encyclopédie,* D. Diderot & J. d'Alembert (eds.), p. 433.

**12.** *Telles sont les ruines de la tour de Babel, ou tombeau de Belus [...] les ruines d'un fameux temple ou palais, que les antiquaires disent avoir été bâti par Assuerus, & que les Persans nomment aujourd'hui Tchelminar, c'est-à-dire les quarante colomnes [...] celles de Palmire, ancienne république de la Syrie palmiréenne, bâtie par Salomon, embellie par Seleucus, successeur d'Alexandre*. *Encyclopédie,* D. Diderot & J. d'Alembert (eds.), p. 433.

**13.** ... *se dit en* Peinture *de la représentation d'édifices presque entierement* ruinés. *De belles* ruines. *On donne le nom de* ruine *au tableau même qui représente ces* ruines. Ruine *ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monumens publics. On ne diroit point* ruine *en parlant d'une maison particuliere de paysans ou bourgeois; on diroit alors* bâtimens ruinés. *Encyclopédie,* D. Diderot & J. d'Alembert (eds.), p. 433.

**14.** Al treilea nivel semantic nu este înregistrat în ultimul dicționar francez dinainte de *Encyclopédie*. *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, À Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1694, tome seconde, p. 426.

**15.** M. Makarius, *Ruins*, p. 81.

**16.** Quatremère de Quincy face această afirmație în volumul *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, publicat în 1796. *Apud* M. Makarius, *Ruins*, p. 7.

**17.** R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, p. 18. Vezi și Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. L'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002, p. 14.

**18.** R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, p. 12.

**19.** În limba greacă, „Polia" înseamnă chiar „antichitate", iar căutarea Poliei în vis (prefigurare a reveriei și fanteziei în receptarea ruinei) ia forma unui traseu inițiatic bazat pe raportul biunivoc dintre cunoașterea dragostei și dragostea pentru cunoaștere (a antichității). Vezi M. Makarius, *Ruins*, pp. 13-15.

**20.** Figura centrală a poeziei ruinelor în veacul al XVI-lea este Joachim de Bellay, autorul volumului *Antiquités de Rome* (1558). A se vedea R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, pp. 60-69.

**21.** O foarte utilă sinteză este furnizată de R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, pp. 126-146.

**22.** R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, pp. 88-97.

**23.** Karen Lang, „The Dialectics of Decay: Rereading the Kantian Subject", *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 3, September 1997, p. 419.

**24.** Expresia îi aparține lui Dalibor Veselý. A se vedea Dalibor Veselý, „The Nature of the Modern Fragment and the Sense of Wholness", *Fragments, Architecture and the Unfinished. Essays Presented to Robin Middleton*, Barry Bergdoll & Werner Oechslin (eds.), Londra, Thames & Hudson, 2006.

**25.** Linda Nochlin, *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*, Londra, Thames & Hudson, 1994, pp. 8-10. Este interesant de observat că noțiunea de „vandalism" a apărut aproape simultan cu cea de „conservare" a patrimoniului. În privința vandalizării patrimoniului francez, în siajul Revoluției de la 1789, vezi Françoise Choay, *Alegoria patrimoniului*, București, Simetria, 1998, pp. 79-86.

**26.** Victor Ieronim Stoichiță, „Museum und Ruine. Museum als Ruine", *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, Reto Sorg & Stefano Bodo Würffel (Hrsg.), München, Wilhelm Fink Verlag, 2006, p. 67. Autorul se referă mai ales la frecvența (și obsesia) reprezentării, în pictură, a calamităților, incendiilor, deluviilor etc. O altă ipostază a imaginarului ruinării, de data aceasta în acord cu primul sens al „ruinei" din *Encyclopédie*, precum și cu sensul inițial al „catastrofei", o reprezintă dezmembrarea corpului uman. Vezi L. Nochlin, *The Body in Pieces*, pp. 10-22.

**27.** D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment", pp. 43-44.

**28.** Moshe Barasch, *Modern Theories of Art. From Winckelmann to Baudelaire*, New York, New York University Press, 1990, p. 113.

**29.** Este vorba, desigur, despre cartea *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicată în 1757 și deja tradusă în limba franceză în 1765.

**30.** Edmund Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, București, Meridiane, 1981, p. 175.

**31.** K. Lang, „The Dialectics of Decay", p. 428; Florence M. Hetzler, „The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being", *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 16, No. 2, Summer 1982, p. 105.

**32.** Denis Diderot, *Oeuvres complètes*, revues sur les éditions originales, Paris, Garnier frères, 1876, Tome XI, p. 229. Vezi și D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment", p. 43.

**33.** M. Makarius, *Ruins*, p. 81; D. Veselý, „The Nature of the Modern Fragment", p. 48.

**34.** D. Diderot, *Oeuvres complètes*, p. 229.

**35.** Michael Fried, *La place de spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990, p. 129. Hubert Robert eșuează în a-l reține „în tablou" tocmai pentru că nu asimilase încă poetica ruinei: „Monsieur Robert, vous ne savez pas pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendament de la variété des accidents qu'elles montrent; et je vais vous en dire

ce qui m'en viendra sur-le-champ". D. Diderot, *Oeuvres complètes*, p. 229.

**36.** Despre relația dintre pictură și teatru, pe care Diderot o teoretizează pe larg, într-un registru cuprins între ficțiunea dispariției publicului și cea a evacuării personajelor din tablou – bunăoară chiar dintre ruinele lui Hubert Robert – a se vedea, în ansamblul ei, cartea lui Michael Fried.

**37.** Încă din prefață, Le Roy își previne cititorul că îl va feri de monotonia descrierilor, întrerupându-le pe alocuri cu digresiuni relative la voiajul său, la particularitățile câte unui loc sau cu reflecții ocazionale. Julien Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, À Paris, chez H. L. Guerin & L. F. Delatour, 1758, p. vij.

**38.** „Chaque piece doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport des proportions decident nos sensations; une piece fait désirer l'autre, cette agitation occupe & tient en suspens les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait". Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, À Paris, chez Benoit Morin, 1780, p. 45. Vezi și Sigrid de Jong, „Staging Ruins: Paestum and Theatricality", *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Caroline van Eck & Stijn Bussels (eds.), Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 140-141.

**39.** *Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'èbranlent? Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière; et je ne veux pas mourir! [...] Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés!* D. Diderot, *Oeuvres complètes*, pp. 229-230.

**40.** În legătură cu poetica lui Diderot a se vedea R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, pp. 88-106. Despre implicațiile filozofice ale temei ruinei în secolul al XVIII-lea, Ph. Junod, „Ruines anticipées", p. 382 și Jeannot Simmen, *Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1980, pp. 9-10.

**41.** Această observație, ca și cele două exemple, îi aparține lui André Corboz. Vezi André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. À propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Basel und Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1978, pp. 33-35.

**42.** Trimit aici la problematica idealului greco-gotic prezentă în discursul unor teoreticieni precum Cordemoy, Laugier sau Ribart de Chamoust.

**43.** *Aujourd'hui […] l'art des Jardins […] put s'élever au rang des Arts Libéraux les plus estimées, par les connoissances qu'il suppose, les talens qu'il exige et le goût dont il est susceptible*. Vezi Jean-Marie Morel, *Théorie des jardins*, À Paris, chez Pissot, 1776, „Avant-propos".

**44.** …*une telle situation rassemble tous les plus beaux effets de la perspective pittoresque, & toutes les douceurs de la scene Poëtique [...] la situation* Romantique *doit être tranquille & solitaire afin [...] s'y livrer toute entiere à la douceur d'un sentiment profond*. René Louis de Gérardin, *De la Composition des Paysages ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, À Genève, 1777, pp. 128-129.

**45.** Despre evoluția noțiunii de „pitoresc" în pictură, dar și în domenii conexe, a se vedea Wil Munsters, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Libraire Droz, 1991, pp. 21-80.

**46.** M. Makarius, *Ruins*, p. 125. În legătură cu raportul dintre peisajul pictat și cel amenajat Bram van Oostveldt, „*Ut pictura hortus/ut theatrum hortus*: Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771-95)", *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, C. van Eck & S. Bussels (eds.), pp. 165-167 și Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 38-39. În esență, potrivit lui Alain Roger, cele două regimuri ale intervenției asupra naturii – *in visu* și *in situ* – sunt complementare, ambele operând, cu mijloace specifice, asupra unei materii – „gradul zero" al peisajului – determinate de relația activă dintre natură și artificiu/cultură. Vezi A. Roger, *Court traité*, pp. 16-19.

**47.** *Le pittoresque peut se rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau*. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Nouvelle édition, revue, corrigée, & augmentée, Paris, chez Duchesne, 1755, p. 223.

**48.** … *il réalisa les compositions des grands peintres. Ses fabriques, ses pavillons, ses temples étoient plutôt l'ouvrage du pinceau que du compas*. Horace Walpole, *Essai sur l'art des jardins modernes*, imprimé à Strawberry-Hill, 1785, p. 58. Prima ediție a lucrării *Essay on Modern Gardening* a apărut în 1771, iar în 1785 a fost publicată o ediție bilingvă engleză-franceză.

**49.** *Attendre des scènes intéressantes; espérer des tableaux, des points-de-vue variés*. J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, p. 10.

**50.** *Un jardin, à mes yeux, est un vaste tableau. Soyez peintre! Les champs, leurs nuances sans nombre*. Această frază îi aparține lui Père Rapin (*Les Jardins*, 1782). *Apud* W. Munsters, *La poétique du pittoresque*, p. 53.

**51.** *Que de scênes agrèables & quels tableaux n'offrent pas les Jardins de cette espece, lorsqu'ils sont heureusement conçus, qu'ils sont analogues au genre qu'on s'est proposé & enfin calqués sur la belle Nature!* N. Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture*, pp. 14-15.

**52.** Cuvântul *pittoresque* calchiază adjectivul *pittoresco*, cu varianta *alla pittoresca*. În secolul al XVII-lea, prin acest termen era evaluat efectul unui tablou. Preluarea și adaptarea în spațiul francez s-a produs prin dublul impact al prezenței artiștilor italieni în Franța și al celor francezi rezidenți în Italia. Vezi W. Munsters, *La poétique du pittoresque*, pp. 24-25.

**53.** *FABRIQUE, s. f. (Archit.) maniere de construire quelqu'ouvrage, mais il ne se dit guere qu'en parlant d'un édifice [...] Il désigne*

*en Italie tout bâtiment considérable : il signifie aussi en françois la maniere de construire, ou une belle construction [...] dans le langage de la Peinture [...]ce mot réunit donc par sa signification, les palais ainsi que les cabanes [...] tous les Peintres ont droit de faire entrer des fabriques dans la composition de leurs tableaux, & souvent les fonds des sujets historiques peuvent ou doivent en être enrichis*. Vezi *Encyclopédie,* D. Diderot & J. d'Alembert (eds.), tome VI, 1756, p. 23.

**54.** *FABRIQUE, f. f. […] synonime en français du mot* fabrication*, qui toutefois ne s'emploie guère en architecture. [...] s'emploie aussi dans le langage de l'art [...] pour dire un bâtiment; & il est particulièrement d'usage pour exprimer ces édifices qui ornent les fonds de tableau ou les paysages*. Vezi Quatremère de Quincy, *Encyclopedie Méthodique. Architecture*, À Paris, chez M$^{me}$ veuve Agasse, tome II 1801-20, p. 382.

**55.** R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, p. 104.

**56.** R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, pp. 104, 112.

**57.** J.-M. Morel, *Théorie des jardins*, pp. 234-235.

**58.** R. L. Gérardin, *De la Composition des Paysages*, pp. 114-115.

**59.** R. Mortier, *La poétique des ruines en France*, p. 107.

**60.** S. Lacroix, *Ruine*, p. 34.